Hannes Seidl

N e u
Über die Ökonomie Neuer Musik

„Gutes setzt sich durch, weil man das gut nennt, was sich durchsetzt"
T. Kapielsky
„Ein Kunstwerk ist der Todfeind des anderen"
T. W. Adorno

I

Die mittlerweile gut 100 Jahre alte Neue Musik ist ein Diskurs, ein Markt, mit eigenen ökonomischen Gesetzen und einer Wertehierarchie. Die Ökonomie dieses Diskurses basiert auf dem Wert des Neuen. Was als neu gilt, prägt den Diskurs und bestimmt die Selbstdefinition der Neuen Musik ebenso wie ihre geschichtliche Narration bzw. die Summe mehrerer paralleler Narrationen.

Als Initial der Neuen Musik gilt allgemein die Entwicklung der Zwölftontechnik der Zweiten Wiener Schule. Diese wird oft als konsequente Weiterführung einer zunehmenden Auflösung der Dur-Moll-Tonalität im 19. Jahrhundert beschrieben. Die Zwangsläufigkeit dieses historisch „logischen" Schritts war zu ihrer Zeit keineswegs Konsens. Der radikale Bruch wird erst durch seine Auswirkungen auf die weitere Zukunft Neuer Musik historisch bedeutsam, nicht umgekehrt; die Zwangsläufigkeit der Zwölftontechnik ist eine Konstruktion, die ihre Gültigkeit dadurch erhält, dass sich weitere Werke auf diese Innovation beziehen, sie weiterentwickelt haben etc. Die Entwicklung der Zwölftontechnik hat eine Unumkehrbarkeit zur Folge: Die Zwölftontechnik hat einen bestimmten Rahmen der Musik des 19. Jahrhunderts, nämlich den Konsens über die Verwendung der hierarchisch gegliederten Dur-Moll-Tonalität, als konstruierten und kontingenten aufzeigt.[1]

Das Neue bestand nicht in der Erfindung der Zwölftontechnik, sondern vor allem in einer Denkweise über Musik, die es ermöglicht hat, die Unterteilung der Oktave in zwölf „Halbtöne" neu zu denken und zu einem neuen System zu ordnen. Dabei ist die Erfindung der Zwölftontechnik als neue einmalig. Die Denkweise, die vorgefundenen Gegebenheiten kritisch zu beleuchten, die Bewusstmachung bestimmter unbewusster oder unbehandelter Rahmungen, Gesetzmäßigkeiten, bestimmter Normalitäten ist ein Grundgedanke der Idee des Neuen sowie Neuer Musik. Dabei geht es nicht um eine lineare, permanente Verbesserung der Welt, sondern um eine Umwertung dessen, was Kunst ist und was nicht. Jedes neue System hat seine eigenen, unbewussten Regeln, seinen eigenen blinden Fleck, der aufgedeckt werden kann, allerdings nur durch Erzeugen eines neuen blinden Flecks etc. Jedes System, jedes Stück braucht zwangsläufig eine

[1] Dass andere Komponisten wie Debussy andere Wege gefunden haben, schmälert die Entwicklung der Zweiten Wiener Schule nicht, sie zeigt lediglich eine Parallelität der Narration auf.

Abgrenzung zur „Wirklichkeit", zu dem Bereich, der nicht es selbst ist, es braucht einen Rahmen, damit es überhaupt wahrgenommen werden kann. Denn auch wenn Musik grundsätzlich aus jedem erdenklichen Klang oder dessen Abwesenheit bestehen kann, braucht sie gleichzeitig entweder einen Ort, an dem sie als Musik wahrgenommen werden kann – eine Bühne[2] – oder genügend klangliche und sozial genormte Abgrenzung gegenüber dem Raum, in den sie (via mp3-Player oder Lautsprecher) projiziert wird; sie braucht signifikante klangliche, räumliche oder formale Unterscheidung zu ihrem Umfeld, um wahrgenommen zu werden.[3] Darüber hinaus braucht es signifikante Unterscheidungskriterien, um innerhalb des eigenen Diskurses als neu zu gelten, um sich durchzusetzen.

II

Boris Groys hat sich in seinem Buch „Über das Neue"[4] mit der Ökonomie dieser Durchsetzungsstrategien beschäftigt. Anhand von Beispielen vorwiegend aus dem Bereich der bildenden Kunst untersucht er den Begriff des Neuen, den er als zentralen für das Fortschreiten des Diskurses annimmt, im Gegensatz etwa zum Schönen oder Wahren, das den Werken durchaus zugesprochen wird, aber nur aufgrund ihrer Neuheit bzw. in Zusammenhang mit ihr. Nach Groys sind Werke neu, wenn sie ein besonderes, bis dahin nicht bedachtes Verhältnis der Kunstwelt zu ihrem Gegenüber, der „außerkulturellen Wirklichkeit" eingehen und es schaffen, diese (neue) Wirklichkeit auf besonders prägnante und bisher unbedachte Art und Weise darzustellen. Es geht bei der Frage des Neuen also um ein Verhältnis zwischen einem kulturellen Gedächtnis oder Archiv, also dem, was als Kunst anerkannt und bekannt ist, und der „außerkulturellen Wirklichkeit", also allem, was nicht als Kunst bezeichnet ist. Wertvolle und für aufbewahrungsfähig gehaltene Kunst steht wertlosen, alltäglichen Gegenständen, Klängen etc. entgegen.
Marcel Duchamps Ready-mades, Kasimir Malewitschs schwarzes Quadrat oder John Cages „Tacet" stellen nicht länger mit bekannten Techniken etwas Neues dar, etwa ein noch gelungeneres Schlachtengemälde, eine noch brillantere Sinfonie, sondern thematisieren die Regeln dessen, was als Kunst behauptet werden kann: Duchamps Ready-mades lösen unter anderem das Verhältnis von handwerklicher Fähigkeit eines Künstlers und seinem Kunstwerk auf, das schwarze Quadrat thematisiert die Medien der Malerei selbst (Farbe, Leinwand, Abbildung etc.), Cages „Tacet" definiert Musik als Einteilung von Zeit unabhängig davon, was in ihr klingt.
Das Neue ist eine Umwertung der Werte: Klänge, Ideen oder Strukturen, die bisher als nicht wertvoll erachtet worden sind oder dem Bereich der Kunst bisher nicht angehört haben, werden in diesen Raum geholt und

[2] Und sei es, dass einem bestimmten Ort mit ästhetischer Absicht gelauscht wird, die Bühne also für den Zeitraum des aktiven Zuhörens im Kopf entsteht

[3] Es ist zumindest fragwürdig, welchen künstlerischen oder kommunikativen Wert es hätte, den Begriff der Musik mit dem der Wirklichkeit gleich zu setzen.

[4] *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München 1992

aufgewertet, indem sie mit anderen Klängen, Ideen oder Strukturen verglichen werden. Umgekehrt werden bisher als wertvoll gehandelte Klänge oder Strukturen abgewertet, als Kitsch oder veraltete Technik behandelt oder nicht mehr als verwendbar in Betracht gezogen. Das, was nicht als Kunst galt – der Bilderrahmen, die Pause, der alltägliche Gegenstand – wird zum Thema. Dabei geht Groys davon aus, dass die Umwertung ein bewusster Prozess ist, dessen Kalkül sich vor allem darauf bezieht, welches nicht-künstlerische Material als neues, wertvolles Anerkennung bekommen kann. Nicht alles, was neu ist, wird nach kulturökonomischer Sicht auch als solches bezeichnet. Entscheidend ist ein kulturintern relevanter Vergleich zwischen der etablierten Kunst und bisher missachteten Material.

> „Das Neue ist (...) das Ergebnis bestimmter kulturökonomischer Strategien der Umwertung der Werte, die die Kenntnis der realen Kulturmechanismen und ihrer Funktionsprinzipien zur Voraussetzung haben. Es setzt nämlich voraus, dass abgeschätzt werden kann, welchem Unterschied zur Tradition, zum Alten, zum Bestehenden in jeder konkreten Zeit Wert beigemessen wird, wodurch dieser Unterschied die Chance hat, ins System des kulturellen Gedächtnisses zu gelangen.“[5]

III

Die Entwicklung der Zwölftontechnik ist eine solche Umwertung von bisher als wertlos geltendem zu kunstvollem und wertvollem Material. Die Auflösung einer hierarchischen Ordnung der Töne zueinander zugunsten einer Gleichberechtigung der zwölf Tastentöne innerhalb einer Oktave stellt einerseits die Aufwertung eines neuen, nicht gänzlich unbekannten Systems[6] dar. Gleichzeitig wird das alte System der Dur-Moll-Tonalität für obsolet erklärt. Der Vergleich eines alten, gewachsenen Systems mit einem neuen auf der Grundlage desselben Klangmaterials, aber subjektiv konstruierten führt zu einer Abwertung des ersteren. Um die Deutlichkeit dieses Vergleich zu unterstreichen, wurden – vor allem in der Folge von Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern – gerade solche Zusammenklänge, die vorher als schön, richtig und „wertvoll“ bezeichnet wurden, vermieden und abgewertet, auch wenn sie in der Zwölftontechnik ebenso möglich wären.[7] Im Gegenzug dazu wurden vor allem kleine Sekunden, große Septimen, Quartschichtungen usw. verwendet sowie Akkorde, die in der Dur-Moll-Tonalität nur unter größerem Aufwand oder gar nicht ins System passten und als wertloser „Lärm“ gelten mussten.

---

[5] A.a.O., 47.

[6] Die Überlegung einer Gleichbehandlung ist zumindest außerhalb der Musik in Form einer zunehmenden Demokratisierung ein Modell, das eine gewisse Popularität erreicht hat.

[7] Alban Berg hat bekanntlich in wesentlich stärkerem Maß Dur-Dreiklänge zugelassen als Anton Webern, dessen Radikalität sich für die weitere Entwicklung als sehr fruchtbar herausgestellt hat – der Unterschied des Neuen zum Alten ist bei Webern deutlich größer und damit fasslicher.

Luigi Russolos „Intonarumori“ waren ebenso wie Edgar Varèses *Ionisation* oder später John Cages „Tacet“ unterschiedliche Strategien, Klänge oder Klangstrukturen der alltäglichen, außerkünstlerischen Welt in die Kunstmusik mit einzubeziehen. Klänge oder Klangstrukturen, die zwar schon vorher vorhanden waren (wie Stille, Zufall oder Sirenen), aber als komponierbares Material nicht beachtet wurden, rückten in den Vordergrund, nicht selten mit einer Abwertung alter, „verbrauchter“ Klänge. Die in den 1960er Jahren entstandene US-amerikanische Minimal Music stellte wiederum einen Gegenentwurf zur etablierten Neuen Musik dar, in dem das Wiederholungsverbot des Serialismus' und die Vermeidung konsonanter Klänge in der Kunstmusik Europas sowie das Hervorheben dissonanter oder geräuschhafter Klänge wiederum selbst als unbrauchbar abgewertet und unter umgedrehten Vorzeichen zum Prinzip erhoben wurde: Primitive Klangpattern und redundante Wiederholungen waren zwar schon vor der Minimal Music bekannt, aber bis dahin in dieser Redundanz nicht im Bereich der Kunstmusik etabliert. Dasselbe galt für die simplen Dreiklangsbrechungen oder pentatonischen Motive, die aus den Hörerfahrungen oft außereuropäischer (afrikanischer oder ostasiatischer) Musik gewonnen wurden, aus einem Kulturbereich, der – wie andere Kulturbereiche auch – außerhalb des Diskurses der Neuen Musik stand und so als etwas Neues rezipiert werden konnte. Dabei war gerade die Reduktion und Reizarmut, die meditative Wirkung und Entmachtung der Regeln dessen, was als Kunst galt, das, was die Minimal Music neu und repräsentativ für einen bestimmten Bereich der außerkulturellen Wirklichkeit machte, der bisher in der Neuen Musik nicht beachtet wurde.

IV

Jede neue Idee oder Strömung bringt neue Grenzziehungen, neue Regeln und Ausschließlichkeiten mit, und jedes System hat einen blinden Fleck. Das „Aufdecken“ und Aufbrechen dieser neuen Regeln erscheint daraufhin als weitere Umwertung, wie es das Wiederholungs- und Konsonanzverbot des Serialismus' für die Minimal Music war. Eine weitere Ausschließlichkeit der Zwölftontechnik und des Serialismus' war z.B. die Verwendung der Oktave als gleichberechtigtes Intervall,[8] das wiederum Nicolaus A. Huber zu einem wichtigen thematischen Bestandteil einiger Stücke machen konnte.

Das Neue Neuer Musik ist kontextbezogen, verweist auf frühere Stücke, ist (selbst)reflexiv, auch wenn es nicht von dem/der Komponist/in intendiert ist; die Reflexion auf eine bestimmte Narration, in die ein neues Stück, eine Theorie oder ein Ereignis eingeschrieben werden, ist notwendig, um es als neu zu erkennen. Neu an der Minimal Music ist nicht die

---

[8] Die Oktave stellte bekanntermaßen ein Problem dar, da sie als melodisches Intervall zu einer bloßen Wiederholung desselben Tonnamens führte, als harmonisches Intervall der Grad der Verschmelzung so groß war, dass der obere Ton verschwand und seine Eigenständigkeit nicht weiter gegeben war.
Darüber hinaus war die Oktave schon länger ein besonderes Intervall, wie sich an dessen Behandlung in der Kontrapunktlehre des 17. Und 18. Jahrhunderts zeigt.

Repetivität an sich, sie ist neu in Bezug auf den Diskurs der Neuen Musik. Nicht nur der „blinde Fleck" einer Theorie oder eines Stücks, auch die Stücke selbst können wiederum zu Material neuer Stücke werden. Die *Plunderphonics* von John Oswald (und anderen) z.B. bestehen ausschließlich aus Versatzstücken älterer Musik.[9] Peter Ablinger hat in seinem Stück *Weiss/Weisslich 22* die Sinfonien Mozarts, Haydns, Bruckers u.a. gleichzeitig und komprimiert abgespielt und so verschiedenfarbiges Rauschen erzeugt.[10]

In dem Stück *The Art Of Entertainment*[11] habe ich die Verwendung anderer Stücke als Material ebenfalls zum Thema gemacht, nur dass diese nicht vorher ausgesucht werden, sondern je nach Präsentation neu in das Stück eingefügt werden. Es geht in diesem Stück um Durchsetzungsstrategien innerhalb der Unterhaltungsmusik, in der andere Regeln gelten als in der Neuen Musik, wobei die grundsätzliche Untersuchung des Themas dieselbe bleibt. So ist z.B. die massenhafte Verbreitung eines Stücks in der Unterhaltungsmusik von wesentlich größerer Bedeutung, ebenso wie der Beat eine entscheidende Konstante spielt, mit dessen Hilfe fast alles in Form von „Lokalkolorit" integrierbar ist. *The Art of Entertainment* integriert an bestimmten Stellen Ausschnitte anderer Klänge desselben Mediums, also auf einer CD andere Stücke, die neben *The Art of Entertainment* auf derselben CD erschienen sind, im einem Konzert werden andere Stücke des Abends sowie das Publikum beim Einlass integriert etc. Gleichzeitig werden Teile von *The Art of Entertainment* in andere Stücke hineingespielt oder in der Pause leise als Hintergrundmusik zugespielt. Das Stück wird den jeweiligen Aufführungs- bzw. Wiedergabesituationen immer wieder neu angepasst. Das heißt, es gibt kein in sich identisches Stück, sondern eine Struktur, in der das, was eigentlich klingt und notiert ist, eine Rahmungen dessen ist, was von den anderen integriert, einverleibt wird. Das Stück thematisiert die Selbstreflexion, indem es diese strukturalisiert und die Reflexion zum Selbstzweck erhebt. Dieses Stück oder diese Reihe von Stücken tritt dabei wie alle anderen Stücke in die Ökonomie der Neuen Musik ein, ebenfalls wiederum in dessen Umwertungsprozess.

V

Das Neue ist nicht an bestimmte Stücke gebunden, sondern an einen bestimmten Ort und Zeitpunkt, an dem den Stücken ihre Neuheit zugeschrieben wurde. Dieser Zeitpunkt kann – wie etwa bei Charles Ives – lange nach dem Erscheinen der Stücke eintreten, da er abhängig von

---

[9] Was rechtlich nach wie vor ein großes Problem darstellt . Die Platte *Plunderphonics* durfte – ebenso wie etliche andere Platten mit Musiksamples – nach einem Rechtsstreit nicht mehr verkauft werden, ist aber im Internet umsonst runterzuladen. Zur Diskussion hierüber vgl u.a.: Hans Ulrich Reck und Mathias Fuchs (Hrg.): *Sampling*, Wien 1995.

[10] Vgl. hierzu: http://ablinger.mur.at/werke.html#b9, Stand: Januar 2010.

[11] Eine Version des Stücks ist auf der WERGO CD WER 65742 „Musik für übers Sofa" zu hören, eine weitere Version erscheint im Mai ebenfalls bei WERGO als Beilage des Magazins WIRE.

verschiedenen Aspekten wie der Distribution des Stücks, entsprechender Kritik, Veröffentlichung in Fachzeitschriften oder der Präsentation auf wichtigen Festivals ist. Ob Alvin Luciers *„I Am Sitting In a Room“*, Schönbergs zweites Streichquartett oder Stockhausens „Gruppen“, die Stücke galten zum Zeitpunkt ihres Erscheinens als neu und haben die Grenzen ihres Mediums verschoben, bestimmte unbewusste Funktionsmechanismen und Gesetzmäßigkeiten der Neuen Musik aufgedeckt etc.

Dabei ist das Auftreten des Effekts des Neuen einmalig. Der Versuch, eine neue, einheitliche Sprache der Neuen Musik zu finden, lässt sich mit der Ökonomie des Neuen nicht vereinbaren. Schönbergs Hoffnung, die Zwölftontechnik werde sich wie die Dur-Moll-Tonalität ausbreiten und zu einer neuen, gängigen Syntax der Musik werden, war ebenso hoffnungslos wie derselbe Versuch, serielles Komponieren als allgemeingültig durchzusetzen. Im Gegenteil hat der Schritt, die Allgemeingültigkeit einer „Sprache“ – der Dur-Moll-Tonalität – zu verlassen, zu einer grundsätzlichen Freiheit bezüglich der Wahl des klanglichen Materials geführt; die subjektive Auswahl eines bestimmten Systems ist das Erbe der Zweiten Wiener Schule, die nicht nur wiederholt werden kann, sondern in einer pluralistischen Musik zu einer zwangsläufigen Entscheidung geworden ist, die ein/e Komponist/in treffen muss.

Das Neue lässt sich als eine Bewegung beschreiben, die in zwei Richtungen zeigt: Zum einen gibt es einen historischen Verlauf der Einmaligkeit bezüglich des Neuen: Jedes als ein radikal Neues bezeichnete Stück blockiert sogleich einen Weg, den Effekt des Neuen hervorzurufen; jede spezifische Idee von Kunst ist einmalig neu. Zum anderen ist der – um es mit Mathias Spahlinger zu sagen – Stand des historisch gewachsenen Materials zirkulär: Alltägliches, der Musik bisher entgangenes Material kann ebenso zu etwas Neuem werden wie altes, entwertetes Material einschließlich aller Stücke und Theorien. Dabei lässt sich der Kontext oder sein Diskurs eben nicht moralisch oder zukunftssichernd bestimmen, da jede moralische oder diskursive Grenzziehung wiederum nur für einen bestimmten Zeitraum gelten und – sobald etabliert – abgewertet und umdefiniert werden kann.

Die permanente (Schein-)Aktualität von *The Art of Entertainment* ist ein Versuch, bestimmte ökonomische Strukturen zu verdeutlichen. Treten Stücke aus dieser Ökonomie heraus und werden zu Klassikern, zu Relikten, erstarren sie oft zu Fetischobjekten Neuer Musik, dessen Zeitgebundenheit und Historizität vergessen und stattdessen in angeblich absolute Werte wie Schönheit, Wahrheit etc. umbenannt wird.

VI

In der Wirtschaft wird die Auflösung eines Betriebs Liquidation genannt. Hierbei wird das in einem Betrieb „eingefrorene“ Kapital in Bares umgewandelt – es wird verflüssigt, um Neues zu ermöglichen. Musikstücke

sollten als verflüssigte behandelt werden, ihre Partituren nicht als Gesetzestexte gelesen werden, sondern freier interpretiert, gedeutet werden, um ihr Kapital, die Kraft, Neues zu Schaffen, frei zu geben. Musik hat als Zeitkunst die Möglichkeit, sich Festschreibungen zu entziehen. Aufführungen von Stücken sollten sich dieser liquiden Form der Stücke bewusst sein und Aufführende den Mut haben, Musik als Material für einmalige, neue Aufführungen zu nutzen.